

DUAS VISÕES DO DUPLO; MAUPASSANT E CORTÁZAR

Norberto Perkoski
UNISC

O duplo é um dos temas que tem sido recorrente na história da literatura ocidental. Sob as mais diversas formas, desde o teatro antigo através de Plauto em *Anfitrião*, passando pelo conto em "William Wilson", de Edgar Allan Poe, pelo romance em *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, até atingir autores mais próximos como Antonin Artaud, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, a questão do duplo tem intrigado escritores de várias tendências e diversas nacionalidades.

Para a presente abordagem do tema, elegeram-se dois contos, um do final do século XIX e outro da metade do século XX. Além da identidade da espécie do gênero narrativo - o conto -, ambos apresentam a estrutura de um diário. A partir dessas semelhanças, propõe-se verificar as suas diferenças, como é pretensão dos trabalhos mais recentes dos estudos comparados. "O Horla" (segunda versão), de Guy de Maupassant, e "Distante", de Julio Cortázar, foram os contos selecionados para o enfoque do tema do *doppelgänger*.

1. "O Horla", de Guy de Maupassant

No prefácio de *O Horla e outras histórias*, José Thomaz Brum elucida que Maupassant elaborou duas versões do conto: "a primeira onde o autor examina um caso clínico, é um relato a-posteriori, linear; a segunda, onde o acento é colocado sobre a existência de um duplo que dissolve pouco a pouco o homem, é um relato na primeira pessoa".¹ A primeira versão é de 1886 e a segunda, de um ano depois.

Pelo já exposto, interessa aqui a segunda versão, trabalhada como um diário íntimo que abrange um período de pouco mais de quatro meses, de 08 de maio a 10 de setembro.

Quanto ao título do conto, é o mesmo José Thomaz Brum quem esclari-

1 MAUPASSANT, Guy de. *O Horla e outras histórias*. Prefácio, tradução e seleção de textos de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1986. p.10. As outras citações serão retiradas desta edição, sendo indicado, entre parênteses, os números das páginas em que se encontram.

HORLA - "Palavra inexistente na língua francesa. Há várias hipóteses sobre o termo usado por Maupassant: uma criação fonética bem sucedida, mero fruto da imaginação do autor; uma combinação de sílabas que não correspondem a nenhum nome conhecido; um nome lógico dado a um ser fantástico, o *Hors-la*. O sentido do termo, a partir desta última explicação, pode ser assim expresso: o *Horla*, o do *Além*, o de *Lá*." (p. 101).

O primeiro registro do diário íntimo relata as impressões agradáveis do narrador-personagem em relação ao que o cerca: o dia fora "admirável", passara "toda a manhã deitado na relva" (p. 65). O narrador afirma gostar da região, pois ali se encontram as raízes que o ligam aos antepassados, à comida, aos odores e à linguagem; em suma, a um universo conhecido. O mundo narrado é o do equilíbrio entre o natural e o cultural. Uma observação anotada, que se tornará importante no decorrer da narrativa: por volta das onze horas, vê passar um comboio de navios puxados por um rebocador e entre eles uma "soberba galera brasileira, inteiramente branca" (p.66).

No entanto, já no segundo apontamento, registrado quatro dias depois, o tom das anotações se altera sensivelmente. Acometido de febre e tristeza, a felicidade do narrador se transforma em desânimo e a confiança, em angústia. Sem conseguir explicar a causa das mudanças, levanta a hipótese de que o ar estaria "cheio de potências incognoscíveis, de cuja misteriosa vizinhança sofremos a influência" (p.66) e lamenta a miserabilidade dos sentidos físicos, incapazes de perceber toda a gama de elementos invisíveis que circundam o ser humano.

Os sintomas de doença acentuam-se, e o narrador consulta o seu médico que receita duchas e brometo de potássio. Passa a temer o sono, e com razão, já que seus sonhos são pesadelos persecutórios. Seu estado se agrava, e a sensação de ser seguido invade a realidade. Como o tratamento não apresenta resultados, o narrador resolve viajar acreditando que um distanciamento do espaço circundante o restabeleceria.

É o que faz, ausentando-se por um mês. Nessa viagem, visita uma abadia gótica em Avranches onde um monge narra-lhe uma velha lenda, cujos personagens centrais são um bode com rosto de homem e uma cabra com face de mulher. Frente ao questionamento do narrador em relação ao fato de que se existissem outros seres na Terra, as pessoas já os teriam visto, o monge responde enigmaticamente com outra pergunta: "Será que nós vemos a centésima milésima parte do que existe?" (p. 70).

Ao retornar, a sensação de estar restabelecido dura apenas um dia, e o narrador tem uma recaída. Fica também sabendo que Jean, um de seus criados, começara a apresentar os mesmos sintomas.

Passa, então, a desconfiar do lugar. Tem um pesadelo em que sente que alguém sorve a sua vida através dos lábios como se fosse uma sanguessuga. Acorda exaurido sem conseguir movimentar-se. Na noite seguinte, antes de dormir, bebe meio copo d'água e observa que a jarra está cheia. Novo pesadelo, e ao despertar o horror invade o real: a jarra estava vazia. Entre-

podia ter sido eu! Então, eu era sonâmbulo, vivia, sem saber, esta misteriosa vida dupla que leva a pensar se não há dois seres em nós, ou se um ser estranho, desconhecido e invisível, não anima, por momentos, quando a nossa alma está entorpecida, o nosso corpo cativo que obedece a este outro como a nós mesmos, mais do que a nós mesmos" (p. 71).

Tem-se, nesta passagem, através do questionamento do narrador, um dos elementos fulcrais da problemática do duplo. Ou o ser é, ontologicamente *dúplice* - alargando-se a dúvida do narrador, ter-se-ia o *múltiplo* -, e a cisão mental adviria do interior do próprio ser; ou, então, a noção de *mônada* impenetrável resultaria como *falácia* e o perigo estaria no exterior.

Ficcionalmente - e não como interpretação - a narrativa de Maupassant desliza para o segundo pólo. A atitude subsequente do narrador de se pôr em xeque, colocando sobre a mesa vinho, leite, água, pão e morangos, resulta reveladora: os alimentos sólidos não são tocados, nem o vinho, que, por sua vez, poderia ser explicado, se tal ocorresse, como a possibilidade de embriagar o ego e ocasionar alterações perceptivas ou o esquecimento dos atos. Por fim, um último estratagema é engendrado: as jarras são cobertas de musselina branca, suas tampas amarradas. O narrador-personagem esfrega os lábios, as barbas e as mãos com grafite. Ao acordar, constata que não se movera no sono, uma vez que as suas cobertas não apresentam manchas. Imaculados também os panos que cobriam as jarras, no entanto... - constata aterrorizado - tinham bebido toda a água e todo o leite. Foge, então, do espaço através de uma nova viagem.

Em Paris, um dia depois, já se sente melhor e atribui seus problemas à imaginação abalada, ao sonambulismo ou à sugestão. Esta última serve de ponte para incorporar à narrativa um modismo pseudocientífico da época: o hipnotismo. E, de fato, o narrador-personagem participa de uma experiência em que uma prima rica pede-lhe uma quantia em dinheiro, sob a sugestão, mediante hipnose, conduzida por um médico, o doutor Parent.

Ainda em Paris, alegre, o narrador-personagem participa de um jantar e de um baile e mais uma vez declara: "Sofremos terrivelmente a influência do que nos cerca" (p. 77). Vinte dias depois (30 de julho), retorna à sua casa. Passada uma semana, em pleno dia, o terror retorna: ao passear sozinho pelo jardim, vê uma rosa ser cortada por mãos invisíveis e desaparecer no ar. Oscilando entre o desvario e a razão, afirma:

"... estou certo agora (...) que existe perto de mim um ser invisível que se alimenta de leite e de água, que pode tocar os objetos, pegá-los, mudá-los de lugar, dotado, por conseguinte, de uma natureza material, embora imperceptível aos nossos sentidos, e que mora, como eu, sob o meu teto..." (p. 78).

Entretanto, a anbigüidade persiste no autoquestionamento acerca do teor do seu delírio: "eu me julgaria louco, completamente louco, se não estivesse consciente, se não conhecesse perfeitamente o meu estado, se não o sondasse analisando-o com uma total lucidez" (p. 79). E a conclusão a que chega é a de total perplexidade, a de um paradoxo insolúvel, representada

tivesse consciente, se não conhecesse perfeitamente o meu estado, se não o sondasse analisando-o com uma total lucidez" (p. 79). E a conclusão a que chega é a de total perplexidade, a de um paradoxo insolúvel, representada ao nível textual pelo oxímoro-diagnóstico pelo qual o narrador se autodesigna: "um alucinado racional" (p. 79).

Há o propósito de realizar uma terceira viagem, contudo o narrador-personagem não exerce mais poder sobre a sua vontade, como se o Horla invadissem o seu mundo psíquico:

"Estou perdido: Alguém possui a minha alma e a governa! alguém comanda todos os meus atos, todos os meus gestos, todos os meus pensamentos. Já não sou nada em mim, senão um espectador escravo e aterrorizado com todas as coisas que faço" (p. 80).

Na tentativa de fugir ao domínio do ser invisível que manifesta uma influência localizada, cujo domínio atém-se à circunvizinhança de sua casa, consegue ir até Rouen, a cidade mais próxima, e retira da biblioteca um tratado acerca dos "habitantes invisíveis do mundo antigo e moderno" (p. 81), de um certo doutor Hermann Herestauss.² A ruptura atinge um ponto crucial entre o processo de pensamento, representado pelo desejo do narrador de se afastar do espaço dominado pelo Horla - "Para a estação!" (p. 81), e a efetiva enunciação - "Para casa!" (p. 81). À noite, de pouco lhe adianta a leitura do livro, pois nenhum dos seres se assemelha àquele que o persegue. Depois de um sono de cerca de quarenta minutos, acorda e vê a página ser folheada sozinha. Investe então contra o ser invisível, este, no entanto, foge.

Ocorre outro intento de uma explicação racionalizada através do traslado de uma notícia da Revue du Monde Scientifique:

"... uma loucura, uma epidemia de loucura (...) alastra-se neste momento na província de São Paulo. Os habitantes alucinados deixam suas casas, fogem das aldeias, abandonam suas plantações, dizendo-se perseguidos, possuídos, governados como um rebanho por seres invisíveis, embora tangíveis, espécies de vampiros que se alimentam de suas vidas durante o sono e que bebem além disso água e leite sem parecer tocar em nenhum outro alimento" (p. 83).

O narrador-personagem conclui que o novo ser teria sido transportado até a sua casa pela galera brasileira, cujo registro aparece em sua primeira anotação. Arriscadamente (é o que se verá mais adiante com a análise teórica acerca do duplo), decide liquidar o outro: "Ele está em mim, ele se torna a minha alma: eu o matarei" (p. 85).

O ponto mais tensionado da cisão do narrador-personagem ocorre

2 Em nota, o tradutor explica: "Nome fantasista forjado sobre as palavras alemãs 'Herr' (senhor, mestre) e 'Aus' (fora de). Herestauss é aquele que 'é de alhures', 'de um outro lugar'" (p. 101). Acrescenta-se, pelo contexto: o que conhece, o que é mestre acerca do que vem de fora, dos seres desconhecidos, invisíveis.

com a perda do reflexo especular: ao se mirar no espelho não vê a sua imagem porque o duplo se interpõe entre ele e o seu reflexo. Ao começar novamente a perceber-se, constata aspectos da estrutura do Horla:

"Depois, eis que de repente comecei a avistar-me numa bruma no fundo do espelho, numa bruma como através de uma toalha d'água; e me parecia que essa água deslizava da esquerda para a direita, lentamente, tornando a minha imagem mais precisa a cada segundo. Era como o fim de um eclipse. O que me ocultava não parecia possuir contornos claramente definidos, mas uma espécie de transparência opaca que ia clareando pouco a pouco" (p. 86).

Para realizar o seu intento de eliminar o duplo, veda o seu quarto com porta e persianas de ferro, fecha também a sala de entrada, ateia, por fim, fogo à casa e constata, apavorado, haver esquecido os criados. O incêndio é relatado a posteriori, com o narrador instalado em um hotel em Rouen aparentemente a salvo do Horla. No entanto, a última anotação do diário desfaz essa certeza: "Não... não... sem dúvida alguma, sem dúvida alguma... ele não morreu... Então... então... vai ser preciso agora que eu me mate!" (p. 88).

O silêncio do diário permite, entre outras extrapolações possíveis (uma delas a loucura), levantar a possibilidade de que realmente tenha concretizado o suicídio.

Em "O Horla", de Guy de Maupassant, assim como em outras narrativas clássicas do século XIX, entre elas "William Wilson", de Edgar Allan Poe, e "O reflexo perdido", de E.T.A. Hoffmann, o confronto entre o sujeito e o seu duplo resulta na derrota do primeiro.

2. "Distante", de Julio Cortázar

Obsessivamente, Julio Cortázar tem trabalhado com o tema do duplo, quer opondo personagens que funcionam como contrapontíficos de outros (o jogo da amarelinha), quer utilizando-o, deslocadamente, como título de livro (A volta ao dia em oitenta mundos) ou como processo de leitura (mais uma vez O jogo da amarelinha, em que há a dupla possibilidade da realização do ato de ler), quer centrando-o numa mesma personagem como é o caso do conto "Distante", publicado na obra Bestiário (1951), que é a partir de agora focalizado.

Optando pela forma do diário, a narrativa instaura em seu início um cunho intimista que permite as confidências reveladoras, a crítica de outrem e o processo auto-analítico. No entanto, a abertura do conto com a expressão "Diário de Alina Reys",³ já pressupõe uma voz de permeio, porquanto, tra-

3 CORTÁZAR, Julio. Bestiário. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 35. As outras citações serão retiradas desta edição, sendo indicado, entre parênteses, os números das páginas em que se encontram.

dicionalmente, o narrador desse tipo de relato optaria por um dado identificatório da primeira pessoa, com o possessivo, utilizando-se da expressão "meu" diário. O leitor, na verdade, defronta-se com a transcrição de um diário. Ou de alguém que o lê ou tenha lido; enfim, a função do itálico é registrar a existência discreta de um possível narratário, isto é, de um "receptor imediato e fictício do discurso narrativo".⁴ Esse dado é importante, como mais adiante se verá.

Não abarcando temporalmente nem um mês - para ser mais preciso são vinte e sete dias - de 12 de janeiro a 7 de fevereiro -, as anotações da personagem iniciam com uma profusão de dados em que se mesclam nomes, sensações e percepções, dando a marca predominante dos processos narrativos usados: o fluxo de consciência e o monólogo interior.

Alina Reyes, a autora do diário, é solteira, tem vinte e sete anos e sofre de insônia. Na busca do sono, engendra jogos lingüísticos: a procura de palavras dentro de um sistema previamente montado, palíndromos, anagramas. É de uma criação anagramática com o seu próprio nome - Alina Reyes: es la reyna y... - que, pela abertura inconclusiva, instaura o caminho para o processo da criação imaginária de um duplo que vai tomando corpo na narrativa. Assim como as letras rearranjadas formam um novo nome, da mesma maneira os processos mentais que fazem uso da fantasia criam uma outra realidade e um outro ser. Frente a uma realidade esvaziada de sentido, a personagem vai inventando um contraponto dúplice para suportá-la.

Gradativamente, a cisão aumenta e o imaginário passa a invadir o mundo cotidiano de Alina Reyes. Ela passa a ser também "a distante", uma mendiga em Budapest que tem frio, que sofre e em quem batem.

Em um concerto no teatro Odeón de Buenos Aires, o devaneio se instala e é caminho para acrescentar outros dados à criação desse mundo duplo: a personagem imagina uma praça e, depois dela, uma ponte sobre o rio Danúbio "e de minha poltrona se saía diretamente à praça, com a entrada de ponte entre vastíssimas colunas" (p. 41).

É a ponte - como representação de passagem de uma margem à outra - o símbolo que melhor traduz a idéia básica do conto. Segundo Chevalier e Gheerbrant, além desse aspecto, o simbolismo da ponte também carrega consigo "o caráter freqüentemente perigoso dessa passagem, que é o de toda viagem iniciatória". Quanto ao aspecto psicológico, ela também simboliza "uma transição entre dois estados interiores, entre dois desejos em conflito". E mais:

"... um perigo a superar, mas, do mesmo modo, a necessidade de se dar um passo. A ponte coloca o homem sobre uma via estreita, onde ele encontra inexoravelmente a obrigação de escolher. E sua escolha o dana ou o salva".⁵

4 FURTADO, Filipe. A construção do fantástico na narrativa. Lisboa: Horizonte, 1980. p.19.

5 CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 729-730 (grifo dos autores)

É interessante notar que, em sua fantasia no teatro Odeón, a personagem ainda não fez a sua escolha, ainda não tomou uma decisão, já que se movimenta apenas "até o meio da ponte" (p. 42).

Além da personagem (Alina Reyes X a distante), do espaço (Buenos Aires X Budapest), também o tempo passa por um processo que esfacela a sua integridade:

"Mas fiquei canalha com o tempo, não lhe tenho mais respeito. Lembro-me que um dia pensei: 'Lá me batem, lá a neve entra nos meus sapatos e eu sei disso na hora, quando lá está me acontecendo eu fico sabendo na mesma hora. Mas por que na mesma hora? Talvez chegue tarde, talvez não tenha acontecido ainda. Talvez baterão nela daqui a catorze anos, ou já é uma cruz e um número no cemitério de Santa Úrsula'" (p. 42).

É ainda no concerto que a personagem afirma ter pensado "uma coisa curiosa" (p. 43) que decide não registrar em seu diário. As outras anotações permitem, no entanto, preencher alguns elementos desse vazio textual. Alina Reyes acha "burrice" (p. 43) Luis María querer casar-se com ela, porém através do casamento - intui o leitor - uma viagem à Hungria se tornaria mais fácil. O objetivo da personagem é comprovar que o celibato lhe faz mal e desmascarar, através da união, o mundo irreal dos seus devaneios porque, afirma ela, "a gente ou se casa ou escreve um diário, as duas coisas não andam juntas" (p. 44). Logo, o diário é visto como um substituto que nega a realização sexual.

O final de sua última anotação aponta para o descejo de exorcizar os aspectos negativos do duplo que se diluiriam ou se incorporariam ao seu lado positivo:

"Eu a encontrarei na ponte e nos olharemos. Na noite do concerto eu sentia nas orelhas a quebra do gelo ali embaixo. E será a vitória da rainha sobre essa aderência maligna, usurpação indevida e surda. Entregar-se-á se realmente sou eu, se somará à minha zona iluminada, mais bela e verdadeira; apenas por ir a seu lado e apoiar uma mão no seu ombro" (p. 44).

Até esse ponto da narrativa, têm-se, reforçando internamente o tema trabalhado, personagens, tempo, espaço e ação duplicados. A maestria de Julio Cortázar, porém, acrescenta um novo elemento formal a essa duplicidade: o narrador. Um espaço maior no branco da página indica o fim do diário de Alina Reyes na citação acima, no entanto um outro narrador, um duplo invade o texto:

"Alina Reyes de Aráoz e seu esposo chegaram a Budapest a 6 de abril e se hospedaram no Ritz. Isso foi dois meses antes do seu divórcio. Na tarde do segundo dia Alina saiu para conhecer a cidade e o degelo" (p. 45).

A extrema objetividade inicial desse outro narrador requer elucidações quando as duas "coincidências": a última das anotações do diário é de

7 de fevereiro e o encontro com o *doppelgänger* ocorrem exatamente dois meses depois, no dia 7 de abril, na tarde desse "segundo dia" da estada do casal em Budapest; o divórcio que ocorre dois meses depois fala por si só.

Segundo Chevalier e Gheerbrant, dois é um símbolo de oposição, de conflito, de reflexão, esse número indica o equilíbrio realizado ou ameaça latentes". E acrescentam: "É a cifra de todas as ambivalências e dos desdobramentos". Pode ser, ainda, símbolo de reforço, quando duplica o valor simbólico de uma imagem, ou, inversamente, quando a desdobra, demonstra as divisões internas que a enfraquecem.⁶

Gradativamente, a pretensa objetividade do narrador vai desaparecendo. Na verdade, a narrativa, em sua composição estrutural desvela uma epifania, no sentido, aqui, de uma revelação súbita e intensa de outras potencialidades do ser. Para a narração desse tipo de experiência, um narrador isento e racional é de todo incompatível. Daí por que esse outro narrador como que se incorpora ao processo e se transforma no duplo do primeiro narrador, isto é, de Alina Reyes.

Na tarde decisiva, Alina anda sem destino pela cidade, "procurando vagamente alguma coisa" (p. 45) até encontrar a ponte que, segundo o narrador, "atravessou até a metade" (p. 45). A incoerência dessa última citação não deve surpreender, uma vez que as palavras tornam-se impotentes frente a esse momento iluminador do encontro com o outro. O mundo conhecido é perigosamente cindido em dois, ou, inversamente, a divisão do ser encontra o uno, o indivisível.

É também na "metade da ponte" que o abraço com a mulher pobre, andrajosa, de sapatos furados representa a unificação do diferente e o clímax da epifania:

"Apertava a magríssima mulher sentindo-a inteira e absoluta dentro do seu abraço, com um crescer de felicidade igual a um hino, a um soltar de pombas, ao rio cantando. Fechou os olhos na fusão total (...)" (p. 46).

Sem saber se é ela ou o duplo quem chora, no momento em que se separam, Alina grita:

"De frio, porque a neve estava entrando por seus sapatos furados, porque andando a caminho da praça ia Alina Reyes lindíssima em seu vestido cinzento, o cabelo um pouco solto contra o vento, sem voltar o rosto e andando" (p. 46).

O cogito ergo sum cartesiano não alcança esse tipo de experiência que ultrapassa os processos mentais racionalizados. A incorporação de um índice pertencente ao duplo - os sapatos furados - desvela a cisão (do ponto de vista racional) de Alina Reyes. Entretanto, quem nos garante que essa outra

6 CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Op. cit. nota 5, p. 346.

realidade não é unificadora de nossos eus dispersos e desconectados?

3. O Duplo em Maupassant e Cortázar

É interessante notar que Freud, em seu ensaio dedicado ao estudo do *estranho* ("Das unheimliche", 1919),⁷ ao buscar os sentidos da palavra alemã "heimlich", constata que, além da sua acepção mais corriqueira de "pertencente à casa, não estranho, familiar, doméstico, íntimo", o vocábulo se desdobra de tal forma que o termo paradoxalmente chega a atingir, no seu limite, o significado de "escondido", "algo oculto e perigoso", habitualmente atribuído ao seu oposto "unheimlich". Na língua alemã, portanto, o conhecido carrega junto consigo o seu duplo (o estranho) a partir da própria palavra que o nomeia.

Já quanto ao fenômeno específico do duplo, Freud declara:

"Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens - pelo que chamaríamos telepatia -, de modo que um possui conhecimento, sentimentos e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (self), ou substitui o seu próprio eu (self) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self)."⁸

Nos contos analisados, não ocorre a duplicação no que tange à semelhança física, porém ambas as narrativas apresentam a divisão, o desmantelamento da unicidade psíquica. No entanto, as semelhanças quanto a esse aspecto param aí. Em Maupassant, é o elemento estranho exterior, que aos poucos vai tomando conta do espaço conhecido e acaba se tornando o ponto único das preocupações do narrador-personagem. Este termina sucumbindo ao elemento externo que o invade, desdobrando-o. Em Cortázar, acontece o contrário, pois os processos mentais é que invadem o mundo real duplicando o mundo interior.

Enquanto n' "O Horla" há a intenção de fuga do espaço contaminado pela existência do outro, em "Distante", o ambiente do duplo é buscado intencionalmente por Alina Reyes. A cronologia das anotações na narrativa de Cortázar é colocada em xeque pela implosão temporal interna, o que em

7 FREUD, Sigmund. O 'estranho' (1919). In: Obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1976. V. XVII. p. 279 e *passim*.

8 FREUD, Sigmund. Op. cit. nota 7, p. 292.

Maupassant não acontece: a narração segue a rigidez da linearidade.

Cumprir notar também que as reações dos narradores-personagens divergem quanto ao duplo. Em Maupassant, os sentimentos evoluem do medo ao ódio, até atingir a intenção de matar o Outro. Por seu turno, Alina Reyes traça um caminho inverso: do ódio passa à aceitação e desta - pelo processo da epifania - à incorporação do doppelgänger.

Clément Rosset esclarece que "o duplo é sempre intuitivamente compreendido como tendo uma realidade 'melhor' do que o próprio sujeito",⁹ o que é visto, de maneira nietzscheana em Maupassant: "O Horla vai fazer do homem o que nós fizemos do cavalo e do boi: o seu objeto, o seu servo e o seu alimento, apenas pelo poder da sua vontade. Ai de nós!" (p. 84). Aqui se atinge a visão do duplo como superior ao humano inclusive coletivamente.

Clément Rosset acentua ainda que, neste tipo de perturbação, o real está sempre do lado do outro, restando para o sujeito apenas a sombra: "não é o outro que me duplica, sou eu que sou o duplo do outro".¹⁰ O medo do outro fantasmático é ultrapassado pela ansiedade do esvaziamento da realidade. O sujeito passa a um estágio em que a ameaça maior não é a morte, mas sim, nos termos de Rosset, a angústia da "não-realidade", da "não-existência".¹¹

A passagem da ausência temporária da imagem do espelho em "O Horla" é representativa daquilo que Clément Rosset salienta como impossibilidade humana: "não poder provar a sua existência por meio de um desdobramento real do único e, portanto, só existir problemáticamente."¹² Para além da inversão especular, o que ocorre nesse desdobramento da personalidade é a ausência do reflexo: "o duplo falta para aquele que o duplo persegue".¹³

No conto de Maupassant, não há aceitação, mas confronto, o que resulta na pior saída para o personagem-narrador, porquanto, como adverte Rosset,

"...o pior erro, para quem é perseguido por aquele que julga ser o duplo, mas que é na realidade, o original que ele próprio duplica, seria matar o seu 'duplo'. Matando-o, matará ele próprio, ou melhor, aquele que desesperadamente tentava ser..."¹⁴

Comprovando a tese de Rosset, a superioridade do Horla e a impossibilidade de liquidá-lo resultam na danação e na intenção de suicídio do personagem-narrador. O silêncio textual do diário depois de o narrador-personagem manifestar essa intenção permite concluir que ele realmente a praticou. No conto de Maupassant, a luta entre o eu e o fantasmático tem o

9 ROSSET, Clément. O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão. Apresentação e tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1988. p. 63-64, grifo do autor.

10 Idem, ibidem, p. 64.

11 Idem, ibidem, p. 64.

12 Idem, ibidem, p. 66, grifo do autor.

13 ROSSET, Clément. Op. cit. nota 9, p. 66.

14 Idem, ibidem, p. 64.

doppelgänger como vencedor.

Já em Cortázar a relação com o duplo, como já foi salientado, percorre outro caminho: do ódio inicial, Alina Reyes busca a incorporação do Outro. A vida da personagem é colocada em questionamento e há a recusa de um real esvaziado de sentido. Em Cortázar, o duplo funciona como uma proteção a uma realidade intolerável pela mesmice e pela repetição. A saída da personagem é o desdobramento através da ilusão de ser ao mesmo tempo ela própria e a outra: Alina Reyes/ es la reyna y ...

A não-aceitação da realidade e a procura da outra que Alina Reyes julga ser ela mesma acaba numa transcendência e no sacrifício da razão e da realidade, que são substituídas por outras categorias que a razão - autoprotendendo-se - designa como doentias. A fusão do singular com o duplo na narrativa de Cortázar pode ser interpretada num primeiro nível, como loucura, esquizofrenia. No entanto, num nível mais profundo, abarca uma outra realidade a que os processos racionais não atingem. É o que Clément Rosset define como "estado de graça", "uma convergência quase mágica de todo outro lugar para o aqui".¹⁵

Comentando o conto de Cortázar, Davi Arriguuci Jr. declara que "o encontro acaba por se tornar um terrível mecanismo de substituição, uma porosidade extrema, uma total permeabilidade que permite a transfusão de pessoas", atingindo a "possibilidade aberta de nova inversão, de um novo diário na direção contrária".¹⁶ Segundo o crítico, a realidade é labiríntica, anagramática, fluida e "os extremos se podem tocar e o homem, perseguidor constante, pode se modificar continuamente, pois a indeterminação parece ser o cixo do seu universo".¹⁷

Há que se ponderar ao comentário de Davi Arriguuci Jr. do porquê de a "possibilidade aberta de um novo diário" não se concretizar na narrativa, ocorrendo a invasão de um outro narrador. Uma explicação possível: a realidade, transcendida através da epifania, do êxtase da fusão, resulta como falência da linguagem. Esta não possui signos que possibilitem uma transferência ao dito mundo real desse tipo de experiência, e os significantes que tentam representá-lo esvaziam-se de significado. Dito de outra forma: no final da narrativa, já não se duplica o personagem enquanto narrador, mas o outro narrador é que intenta compreender a personagem e se desdobra, momentaneamente, na própria personagem, buscando registrar o seu mundo psíquico.

No ensaio, "As transformações do eu", Malva E. Filer afirma acertadamente que o ponto de vista assumido por Cortázar em suas narrativas que enfocam a problemática do doppelgänger, não é psicológico, mas metafísico, pois através do duplo se produz "a expansão do eu, que se liberta de sua

15 ROSSET, Clément. Op. cit. nota 9, p. 58.

16 ARRIGUUCI, Jr., Davi. O escorpião enalacrado. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 63, grifo do autor.

17 Idem, ibidem, p. 64.

individualidade para poder ser ambos, o eu e o outro simultaneamente".¹⁸ Contudo, na conclusão de seu estudo, declara que "o encontro com 'o outro' acaba sempre com a destruição concreta ou simbólica da personagem"¹⁹ o que parece reduzir a sua primeira afirmação e não se aplicar ao conto "Distante".

Por seu turno, Marta Morello-Frosch, também analisando Cortázar, concorda que "a presença do duplo implica uma ampliação da experiência, não uma deformação da mesma"²⁰ e, num posicionamento oposto ao de Malva E. Filer, avança em direção a uma interpretação mais abrangente do problema: "trata-se de vidas em dois planos, o pessoal, restrito, e um mais amplo, mágico, mas accito como coisa natural".²¹

Tem-se, então, a diferença fulcral das duas narrativas: em Maupassant a negação da realidade através do suicídio do personagem-narrador e, em Cortázar, a incorporação de potencialidades outras desse mesmo real. No primeiro, a razão como única categoria de apreensão do mundo; no segundo, abertura para o inexplicável, para o transcendente que perdura e ultrapassa as dicotomias racionalistas.

A permanência do tema do duplo na literatura ocidental revela tanto as respostas humanas dadas à problemática relação do mundo objetivo com o mundo psíquico quanto o avanço de técnicas literárias para a sua representação. Entre negação ou aceitação, confronto ou incorporação, real ou irreal, a temática do *doppelgänger* registra o espanto frente a certos aspectos ainda insondáveis dos processos mentais humanos.

18 FILER, Malva E. Las transformaciones del yo. In: GIACOMAN, Helmy (Ed.). Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra. Madrid: Las Americas, 1972. p. 273.

19 Idem, *ibidem*, p. 276

20 MORELLO-FROSCH, Marta. El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar. Na obra citada na nota 18, p. 337.

21 Idem, *ibidem*, p. 338.